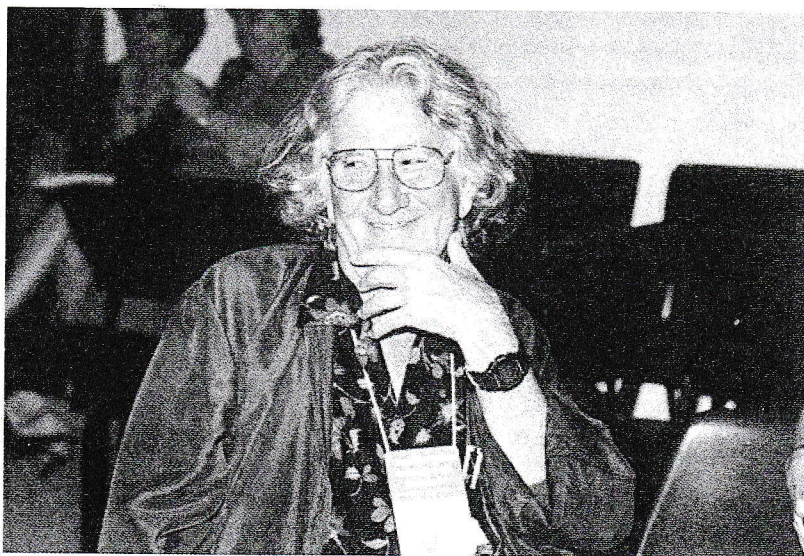


niepostusznym protagonista



Lachowało się kilka dokumentów mówiących o źródłach teatru greckiego. Z tak niewielką ilością materiału dowodowego i zaledwie fragmentarycznymi świadectwami możemy jedynie zgadywać, jakie były jego początki: jesteśmy skazani na własną wyobraźnię.

W starożytnej Grecji – jak wszędzie – po ciężkiej zbiorowej pracy robotnicy lubili świętować zawieszenie Porządku. Aby praca zbiorowa była możliwa, dyscyplina jest niezbędna. Kiedy buduje się dom, malarze nie mogą zacząć malować ścian, zanim zostaną one wzniesione; dach można postawić tylko wtedy, gdy wcześniej zostały wylane fundamenty, nigdy odwrotnie.

Zasady są konieczne w pracach budowlanych. Ale nie wówczas, gdy zadanie zostało wykonane. Na końcowej imprezie, kiedy dom jest gotowy, budowniczcy piją piwo, tańczą i śpiewają, otwierają się nieco, rozluźniają i wkrótce bariery między nimi zostają zniesione. Cenzura śpi, a języki się rozwiązują. Zadanie wykonane, więc i zasady można złamać.

Podczas zbiorów robotnicy pracowali w ostrej dyscyplinie od świtu do nocy przez kolejne tygodnie i miesiące. Najpierw zbiór winogron, później produkcja wina. Po ukończeniu oczywiście upijali się, śpiewali i tańczyli ku chwale Dionizosa, boga szczęścia, boga nieumiarkowania. Alkohol był rzeczą nieodzowną, nieprzypadkową: stanowił katalizator wolności robotników. Świętowanie greckich robotników rolnych po zbiorach było równie spontaniczne, jak dzisiejszych budowniczych po ukończeniu domu. Pieśni i tańce wypływały prosto z duszy. Była to twórcza anarchia, która równocześnie mogła wywołać chaos. Wolność

musiała więc być utrzymywana w ryzach. Musiały istnieć granice. Ale czy wolność w kajdanach może być prawdziwa? Arystokracja sądziła, że tak. Jak wcześniej praca została poddana dyscyplinie, tak teraz wolność musi być nadzorowana, jakby stanowiła zagrożenie. W przypadkach ekstremalnych mogłaby przecież zniszczyć to, co zostało wzniesione.

Nieunikniona sprzeczność. Będąc wolnym, ciało było w stanie wynaleźć taniec, który wypływał z wnętrza; wolne ciało mogło tańczyć w przestrzeni i czasie. Pojawił się choreograf i wyznaczył ruchy, wyjaśnił gesty, zdefiniował rytm, ograniczył przestrzeń. Pojawił się poeta dramatyczny i napisał swoje strofy. Koniec z wyzwoloną myślą i twórczym chaosem. Nastąpił z góry ustalony porządek. Poezja dramatyczna i choreografia były wielkim postępem, ale tym samym skończono z wolnością. Coś bardziej podniosłego wprowadzono do bachicznych manifestacji – Dytyramb. Chór stanowił zgłębienie poskromione rymem i rytmem, autoryzowaną implozję, ucywilizowane barbarzyństwo, radość wymierzoną co do minuty. Zatem to, co dotychczas grą nie było, teraz nią się stało. Odtąd wszyscy tańczyli ten sam taniec i śpiewali tę samą religijną pieśń.

Tespis był postacią o wielu obliczach: poety, choreografa, aktora i alkoholika. Pisał teksty i, mieszając się z Chórem, sam je odśpiewywał. Wymyślał ruchy i wykonywał je w dytyrambicznym procesji w harmonii z Chórem. Prawdziwy artysta, był szczerzy również wobec siebie.

Pewnego dnia Solon prawodawca przybył zobaczyć jego sztukę. Solon Wielki, który dopiero co zniósł Kodeks Drakona, do dziś napawający lękiem swym przedbiblijnym „oko za oko” i „zab za ząb”. Solon był dalekowzroczny, to on doprowadził do spisania praw demokratycznych. By dać wam pewne wyobrażenie o tym, jakim był człowiekiem: zdaje mi się, że pośród innych cech posiadał świetną intuicję: zarządził, żeby wszystkim obywatelom umorzono wszystkie długi. Cóż za radość! Czyste konto dla wszystkich: nikt nie był nic nikomu winien. Cudowniel! Wszyscy dłużnicy byli pod wrażeniem pomysłu, choć wierzycielom daleko było do zachwytu. Solon zniósł wszystkie zadłużenia, ale pozostawił rozległe, niesprawiedliwie rozdzielone posiadłości, co w przyszłości miało sprawić, że wielu ludzi popadało w nowe, jeszcze większe uzależnienia. Solon działał połowicznie: nie zniósł prostytucji, ale jako pierwszy wyznaczył osobne dzielnice czerwonych latarni dla kobiet lekkich obyczajów. Ostatecznie duża część Grecji zamieniła się w taką właśnie dzielnicę. Solon wszechwładny przyszedł obejrzeć

sztukę. Solon na widowni: Zeusie pomóż! Ciarki przechodziły po plecach z podniecenia. Czy spodoba mu się przedstawienie? Solon przyszedł, wspierając się na swej lasce z kości sfońiowej, bo był niedołęzny, i usiadł w pierwszym rzędnie. Solon jako pierwszy archont miał swoje specjalne miejsce.

Dytyramby były religijnymi procesjami (odbywającymi się na połączach), ale istniała wtedy, tak jak i dzisiaj, łoża królewska, rodzaj osadzającej trybuny, przed którą Chór występował dla rządzących z tym większym religijnym ferworem. Sztuka zaczęła się skromnie. W środku poematu Tespis nie był w stanie się powstrzymać. Poczul, że dzieje się z nim coś niezwykłego i wykrzyknął: „Trzymajcie mnie, czuję się słabo, będę miał atak!”. Nikt go jednak nie przytrzymał. Wyskoczył wtedy z Chóru i odpowiedział mu. Pod wpływem ataku mówił wszystko, co przyszło mu na myśl. Szalał jak na bachanaliach. Mówił o mieście, polityce, ludziach i prawach. To, co z początku wydawało się tylko improwizacją niezdyscyplinowanego aktora, nieodpowiedzialnym żartem, obróciło się w złożoną wypowiedź, czyniąc ją niebezpieczną.

Szok! Horror! Prosty członek Chóru osmielił się wygłosić krytykę. I to przed Głową Państwa. To było możliwe. A jednak nikt wcześniej o tym nie pomyślał. Wszyscy przykładnie mówili jednym głosem: nikt sobie nie uświadamiał, że wolność jest możliwa. Tespis nagle zwrócił się do Chóru z całą siłą. Chór śpiewał wersy, on odpowiadał prozą. Podczas gdy Chór wychwalał przyjętą moralność, religię – Tespis głosił własne idee ubrane we własne słowa, dobrane tak, by odpowiadały danej sytuacji. A były to piękne słowa. To zadziwiająca: o co w tym wszystkim chodziło? W Chórze wszyscy śpiewają i tańczą jednakowo, tak, jak powinni. Jak mógł człowiek, nawet Tespis, wyłamać się z rygorystycznego choreograficznego wzorca i sprzeciwić się, wykrzyknąć wyzywające „Nie” obowiązującemu „Tak”?

Solon siedział w milczeniu i starał się nie zwracać na to uwagi, jak gdyby to nie miało z nim nic wspólnego, jakby niedosłyszał, jakby był nieco przygłuchy. Ale po przedstawieniu odnalazł aktorów w garderobie, żeby im pogratulować. Popularny prawodawca musi spełnić swój obowiązek. Po przerwie zapytał Tespisa: „Czy nie wstyd ci tak kłamać z premedytacją wobec tylu ludzi? Taki zacny Chór, prawdomówny, jednogłówny, zdyscyplinowany. A Ty musiałeś zacząć opowiadać bezczelne kłamstwa!”.

Tespis zaprotestował: nie kłamie, opowiedział tylko swoją prawdę. Nie zdając sobie z tego sprawy, Tespis stworzył Protagonistę, Proto, Pierwszego, tego, który stoi samotnie, tego, który się buntuje, myśli i działa po swojemu – bez mimesis, bez mimikry, bez naśladowania kogokolwiek. Odnajdując samego siebie, wydeptując nowe ścieżki, objawiając możliwe, Tespis stał się osobą, która zatraciła się w nieznanym. Robi błędy, ale ponosi ich konsekwencje – „jak posiejesz, tak zbierzesz”. Tespis spojrział Solonowi prosto w oczy i odpowiedział niezmiśzany: „Nie, nie wstydzę się tego, szacowny Solonie, bo nie skłamałem. TO, co zobaczyłeś, nie jest obrazem rzeczywistości, to gra!”. Użył słowa „gra” w sensie interpretacji, jak Francuzi mówią jeu, czy Anglicy play. Tym, co naprawdę miał na myśli, był teatr, fikcja, możliwość, obraz czy, być może nawet, reprezentacja tego, co realne.

„Wszystko jedno, niebezpiecznie jest tak czynić” – ripostował Solon. – „Lud może nie zrozumieć twoich gier i mogą one na niego wpłynąć. Po jakimś czasie ta gra, to kłamstwo, mogłoby skazić naszą kulturę – i nie ma w tym nic dobrego. Dobro jest w tym, co śpiewa Chór, w tym, co zostało spisane i nam przedstawione przed waszym wykonaniem. Te wolnomyślnie idee są niezmiernie niebezpieczne.”

Aby przestraszyć Tespisa, podał przykład przerażającej kary: „Spójrz, co stało się z Prometeuszem: dobrym człowiekiem, który wykonał zły ruch. Dał ludzkości ogień, a to jest niebezpieczne. Ogień

parzy. Prometeusz ustanowił zły przykład. Pokazał ludziom, że to, co należy do bogów, może być używane przez śmiertelników. Igrał z ogniem i sparzył sobie palce. Prometeusz skończył przykuty do skały, a jego wątrobę dziobały sępy. Dlaczego? Bo zaczyna się od ognia. Ale gdzie się kończy? Ludzie są chciwi, chcą coraz więcej”.

Zakończył groźbą: „To samo spotka ciebie. To, co tak naprawdę powiedziałaś, nie liczy się. Nieważne, jakich użyłaś słów. Udowodniłeś jednak, że pewne rzeczy mogą zostać wypowiedziane. Pokazałeś im, że można przemówić. Pokazałeś ludowi, że każdy może myśleć własną głową, samodzielnie dobrać słowa. To po prostu niedopuszczalne – daje zły przykład. Ja wiem, że oni mogą, ale to nie powinno stanowić wiedzy powszechnej”.

Zanim odszedł, zagrzmiał: „Nie rób tego więcej, słyszysz? Wcale mi się to nie podoba!”. I tym zwięzłym stwierdzeniem Solon omalże nie zdławił zachodniego teatru w zarodku. Ale Tespis był uparty, był uporczywy. Nawet przyparty do muru, wciąż chciał być Protagonistą. W końcu bycie Protagonistą jest wspaniałe. Chciał kontynuować życie jako Protagonista, nawet jeśli Chór trzymał się swojego tekstu, śpiewając tę samą pieśń w takiej samej tonacji. Trudno wrócić do drugoplanowej roli, kiedy było się Protagonistą. Nikt tego nie lubi.

Widzowie podczas tego pamiętnego wieczoru – nie licząc garstki tych, którzy zawsze narzekają – byli zachwyceni pomysłem. Chcieli więcej. Improwizacja jest życiem. Pat. Co teraz? Tespis nie chciał wyrzucić wrażenia, że kłamie, ani nie chciał skłamać mówiąc, że kłamał. Byłoby kłamstwem twierdzić, że kłamał – to nieprawda, że kłamał. Powiedział swoją prawdę, która była jedną z możliwych prawd. Chór zapytał z obawą: „Co teraz? Co zrobimy?”. Nikt tego nie wiedział. „Możemy czy nie możemy? Wycinamy to czy nie? Nam się podobało, ale wielkiemu szefowi raczej nie. Skrzywił się”. Gdzie była prawda, a gdzie kłamstwo? Prawda Tespisa zanegowała prawdę Chóru, która z kolei zakwestionowała jego wolność. Jeżeli ktokolwiek tutaj kłamał, to nie on! Więc co teraz?

Aby nikt nie głosił kłamstw i żeby każdy mógł wypowiedzieć swoją prawdę, Tespis, człowiek twórczy, wpadł na kolejny świetny pomysł. Wynałazł przebranie: Maskę (to, co wygląda jak ja, nie jest mną, jest kimś innym – Postacią) i Kostium (to nie ja się tak ubieram, to Postać się tak ubiera). I włożył też koturny, buty o grubych podeszwach, charakterystyczne dla tragedii (jestem niski, ale Postać jest wysoka, ogromna). W przebraniu, Postać nie była już Tespisem, była Innym. Aktor i Postać, niegdyś tożsami, zostali rozdzieleni na dwoje: Człowieka i Maskę. Tespis mógł pozostawać sobą, będąc w przebraniu Innego, w kostiumie, na koturnach i w masce.

Ze względu na swoją nierzeczywistość, sztuka aktora stała się znana jako sztuka Hipokrytesa, czyli tego, który udawał, że był kimś innym. Udawał on, że jest poprzez fakt bycia, ponieważ oczywiste było, że był – w przeciwnym razie nie mógłby być. Nawet jeśli był to jedynie pozór, pozór ten istniał. Odtąd w sztuce aktora było ich dwoje: Aktor skryty za Maską i sama Maską. Więc i sztuka aktorska była nazywana – Hipokryzją. Nawiasem mówiąc wynika z tego, że Teatr i Hipokryzja powstały z tej samej matrycy i tego samego dnia. Podział jednego na dwoje, ta dychotomia pomiędzy Aktorem i Postacią stała się odtąd jednym z najbardziej fascynujących tematów teatru – i psychologii.

Tespis twórczo dążył do celu, ale w jednej ważnej kwestii został zmuszony do kompromisu. W kolejnym sezonie powrócił w poszukiwaniu swego prywatnego Mecenasa, opiekuna sztuk. Wystawianie sztuk było wówczas równie kosztowne, jak w czasach dzisiejszych: ktoś musi pokryć koszty produkcji. Dzisiejsi Mecenasami są różnie nazywani: Aniołami Broadwayu w Stanach Zjednoczonych, Ministrami Kultury we Francji, Ulgą Podatkową w Brazylii; istnieli wówczas, tak

jak i dzisiaj. Są starzy jak świat. Producentem Tespisa był dobroduszny milioner, który pewnego dnia powiedział mu: „Cafkiem to rozumiem, drogi Tespisie. Jesteś prawdziwym artystą, twórcą, geniuszem. Jestem pewny, że przejdiesz do historii. Pomysł na stworzenie Protagonisty, który mówi co chce, cokolwiek przyjdzie mu do głowy, jest wspaniały. Serdeczne gratulacje!”. Tespis był uszczęśliwiony, ale Mecenas jeszcze nie skończył. Miało nastąpić najgorsze.

„Rzecz w tym, że nie jestem aktorem, jestem producentem. Nasze imiona są ze sobą związane. Cokolwiek powiesz na scenie, to tak, jakbym ja sam to mówił. Spójrz, mój drogi Tespisie, nie mogę wyłożyć moich pieniędzy na sztukę, jeżeli mogę poznać jej treść dopiero pierwszego dnia wystawienia. Nie jestem cenzorem, daleko mi do tego. Każdy artysta musi być wolny. Ale zanim wydam moje pieniądze, muszę wiedzieć, na co je wydaję. To sprawiedliwe, żebyś mówił tylko to, co ci się podoba, tak jak sprawiedliwe jest, żebym płacił tylko za to, co mnie się podoba. Innymi słowy, jeżeli chcesz wciąż dostawać moje pieniądze; przynieś mi spisany scenariusz zanim zaczniesz próby, bo nie lubię brzydkich niespodzianek, słyszysz? Chcę się zapoznać nie tylko z kwestiami Chóru, ale też z improwizacjami twojego Protagonisty!” Niestety, gdy improwizacje są cenzurowane, przestają być wytworem chwili. A Teatr Grecki, cokolwiek mówią historycy, podlegał cenzurze. Był cenzurowany przez Mecenasa i jego sprzymierzeńców, którzy ze swoimi wczesnymi zachętami podatkowymi byli skłonni płacić tylko za to, co im się podobało, a to z kolei podlegało cenzurze kapłanów Dionizosa. Na ateńskim Akropolu wciąż można zobaczyć marmurowe siedzisko kapłana Dionizosa. Stoi tam, okazałe i wyniosłe. Cenzor siedział właśnie tam, w pierwszym rzędzie.

Ajschylos, arystokrata, wprowadził Deuteragonistę. Odtąd było dwóch protagonistów, jeden mogący zgadzać się z drugim lub mu się sprzeciwiać. Sofokles, kolejny szlachetnie urodzony, wprowadził Tritaginatę. Poeci tragiczni mieli teraz do dyspozycji trzech aktorów, trzech hipokrytów noszących maski. Każdy aktor grający więcej niż jedną rolę mógł zwiększyć liczbę granych ról – nie będąc rozpoznany po zmianie Maski i sposobu mówienia.

Hipokryzja raz na zawsze została ustanowiona. W tym niemożliwym do przeprowadzenia rozwodzie, separacji Aktora od Postaci, Tespis był obojgiem, jak wszyscy dobrzy aktorzy. Była to zawiła hipokryzja: aktor udawał kogoś, kim nie był, a był tym, kim udawał, że jest. Wszystko posuwało się za daleko: Chór kontynuował opiewanie Oficjalnej Historii. Ale wraz z wynalezieniem Dialogu zaczęto zestawiać ze sobą różne idee i nie było żadnej gwarancji, że przeważą poglądy popierane przez władze. Dialog jest zawsze niebezpieczny, ponieważ powoduje brak ciągłości pomiędzy jedną myślą a drugą, pomiędzy dwiema opiniami, czy dwiema możliwościami – między nimi mieści się nieskończoność – wszystkie poglądy są możliwe, wszystkie myśli dozwolone. Kiedy Dwoistość przestaje istnieć i pozostaje jedynie Wyłączna Myśl Absolutna, twórczość staje się niemożliwa. Dialog jest Demokracją.

Sama myśl o tym przeraziła Platona, który był tym tak wzburzony, że wygłosił przemowę: „Słuchajcie wszyscy, nie mam zamiaru tolerować żadnych teatralnych nonsensów w mojej Republice. To nie do pomyślenia! Nie do przyjęcia! To przeklęty problem! Możesz sobie zabrać swój dramat i wsadzić tam, gdzie słońce nie dochodzi!”. Ciągnął dalej, wykrzykując po ulicach, od domu do domu: „Świat, w którym żyjemy, jest zepsuty!”. (Miał nawet rację, mógłby mówić tutaj o współczesnej Brazylii.) Jest to zepsucie idealnego świata, który jest, chociaż nie istnieje, który jest doskonały, boski, wspaniały, Świat Idei. Jesteśmy bladym odzwierciedleniem, niewyraźnym cieniem tego, czym powinniśmy być. Teatr jest jeszcze gorszy. Jest najodleglejszym

cieniem tego cienia, najbledszą bledością, siedliskiem korupcji. Precz z Teatrem!”

Platon był rozwścieczony. Ale Arystoteles już nie; potrząsnął tylko głową z uśmiechem, zadowolony, że może przeciwstawić się swojemu mistrzowi. „Amicus Plato, sed magis amica Veritas!” – rzekł w starożytnym grece (która wówczas była językiem współczesnym) to, co zostało nam przekazane za pośrednictwem faciny (języka, którym, jak możemy z przekonaniem powiedzieć, Arystoteles nie władał zbyt dobrze). W prostej polszczyźnie to, co miał na myśli znaczy: mimo iż był przyjacielem Platona (*Amicus Plato*), był jednak bliższym przyjacielem Prawdy (*sed magis amica Veritas*).

Następnie Arystoteles wyjaśnił: „Rzeczy nie do końca mają się tak, jak wydaje się Platonowi. Nie sędzę, żeby w pełni rozumiał tę kwestię. W moim pojęciu Protagonista może popełniać tyle błędów, ile chce, nawet jeśli widownia się nimi napawa i podziela jego upodobania”. Użył słowa *Empathia*, które oznacza, że widzowie tak się identyfikują z Protagonistą, iż na ten czas porzucają swoje myśli i zaczynają myśleć jego umysłem, że zdławiwszy swoje emocje, zaczynają odczuwać jego. Innymi słowy, był to Substytut Pragnień. Protagonista, który rozwiódł się z aktorem, teraz poślubił obojętnego widza, a raczej ten Substytut, który się w nim zadowolił.

Arystoteles kontynuował: „Ale nawet jeśli czerpią oni przyjemność z czegoś zakazanego, to się zupełnie nie liczy, bo, jak słusznie rzekł Tespis, jest to gra, przedstawienie”. Człowiek z ulicy, który był uczniem Platona, nie mógł się z tym zgodzić: „Myślę, że to pojmuje, jednakże jeśli znajdują oni przyjemność w interpretacji, będą chcieli ją znaleźć w rzeczywistości. A to jest nie do zaakceptowania”.

„Tutaj właśnie i ty, i Platon mylicie się. Niech cieszą się błędem, grzeszą, ile chcą... na niby. Wszystko, czego trzeba, to żeby sprawy potoczyły się źle dla Protagonisty (i dla widowni, która zostanie w to wciągnięta) – i tyle. Po oszałamiającym początku wszystko rozpada się w środku Greckiej Tragedii. Nazwiemy tę odmianę losu *Peripeteia* – dobrze jest nadać wszystkiemu nazwy, to czyni rzeczy jaśniejszymi, łatwiejszymi do zrozumienia. Zatem tragedia będzie składać się z dwóch części: przed i po *Perypetii*. Najpierw przyjemność, później ból. A na końcu powinna czekać Protagonistę wielka Katastrofa, jeżeli wybaczycie mi kolejne techniczne pojęcie, którego chciałbym od dzisiaj używać”.

„Rozumiem, Protagonistę dostaje się ciężko zapracowana Katastrofa. Ale co z widzami? Co oni otrzymują? Co dzieje się na zakończenie?” – zapytał człowiek z ulicy, zadziwiony. „Dostaną *Katharsis!*”. [rzekł Arystoteles] i wykrzyknął: „Słyszeliście! Dajcie im *Katharsis!*! Widzowie wyjdą z teatru OCZYSZCZENI! Poczucie błędu – który, jeśli nie macie nic przeciwko temu, nazwę *Hamartią* – jest najpierw wzbudzane w emocjach widzów, a później usuwane przez ich rozum”.

„Ale widzowie mogą się wyłączyć ze sztuki, kiedy nastąpi odmiana losu – czy, jak ją nazywasz, *Perypetia*. Mogą stwierdzić: «To nigdy nie mogłoby się mi przytrafić». Będą wtedy znajdować przyjemność w tym, co chcą, i wyjdą ze złym przykładem w pamięci, ze złymi pragnieniami w sercach, niedoceniając morału historii.”

Arystoteles, którego przekonania mogły być po stronie konserwatywnej, ale który był przy tym przebiegły, wyjaśnił swój makiaweliczny plan: „Posłuchajcie, widownia poprzez empatię identyfikuje się z Protagonistą. Myśli jego głową, czuje jego sercem. Trzeba tylko, żeby Protagonista czegoś pożałował, trochę *mea culpa* i wszystko załatwione. Nazywam tę spowiedź *Anagnorisis*. Podoba się wam?”. Wszystkim się spodobało, a co więcej, wszyscy to zrozumieli.

Poprzez Empatię – tę cenną i niezbędną rzecz, która kojarzy Widza i Protagonistę, która zastępczo zaszczepia w Widzu pragnienia Prota-

gonisty – widownia, słysząc wyznania bohatera, będzie czynić swoje wyznania, obiecując sobie nigdy więcej nie błędzić. Błędy Protagonisty wyprostują zachowania widowni, naprawią to, co popsute. Żeby uciszyć pozostałe wątpliwości, powiedział: „Posłuchajcie, tragedia jest imitacją działania. Ale imitować – nie znaczy coś kopiować, małpować. To znaczy odtwarzać istotę tego, co jest stworzone. To żywa, dynamiczna siła. Tym sposobem tragedia zapada głęboko w serca widzów i zmienia te wszystkie ich zachowania, które nie są społecznie akceptowalne”.

Arystoteles był pod takim wrażeniem swojego rozumowania, tak przeświadczony o jego słuszności, że pośpieszył do domu napisać bardzo mądrą książkę, której dał pyszny tytuł: *Poetyka* – książkę, którą polecam wszystkim do uważnego przeczytania. Przez kolejne lata i stulecia pozostawała ona Oficjalną Historią Tragedii i stanowiła kajdany nałożone na wybuchową tradycję zapoczątkowaną przez Tespisa.

Z uwagi na prawdę muszę tutaj poruszyć dwie kwestie. Po pierwsze, oczywiście nie zawsze i nie wszyscy Grecy Tragicy podążali za przesłaniem *Poetyki*. Niektórzy buntowali się przeciw niej, wielu umarło zanim została napisana, inni nie byli nawet świadomi jej treści. Z drugiej strony, istniała ona jako ideał, do którego można było aspirować. Po drugie, Arystoteles nie był tak bezpośredni, jak go przedstawiłem. Był dobrze wykształcony, przywykły do czytania między wierszami i wychwytywania niuansów. Jeżeli chodzi o moją skromną osobę, pochodzę z Penhy, robotniczej dzielnicy północnego Rio de Janeiro, gdzie rzeczy nazywa się po imieniu. Muszę więc być bardziej bezpośredni, bardziej obiektywny. Muszę mówić brutalną prawdę! To moje przeznaczenie, jestem skazany na mówienie wprost.

Po upływie stuleci Brecht, pisząc o Arystotelesie, wysunął pewien postulat. Rozpoczął stwierdzeniem, że pomysł z Empatią był, co prawda, dobry dla klas rządzących, które narzucały nawet ideologię swoim bohaterom, ale nie jest odpowiedni dla robotników, ponieważ umacnia istnienie wyzysku. Zatem: precz z Empatią! W zamian: niech żyje *Verfremdungseffekt!*

Ale co to jest, to egzotyczne pojęcie? *Verfremdungseffekt* oznacza obserwację z dystansu, bez zaangażowania, jako że ten, który ogląda, myśli i wnioskuje na własną rękę. Aktor nie kryje się już za Maską, pojawia się i obnaża obok niej, jawnie jej przeczy i wchodzi z nią w kontakt. To, co Topsis uczynił z Chórem, Brecht teraz uczynił z Protagonistą za pomocą *Verfremdungs*. Dwoistość, która niegdyś była zaszczerpiona w pojedynku pomiędzy Protagonistą i Chórem, teraz stała się pojedynkiem pomiędzy Aktorem a Postacią. Prawdziwym Nieposłusznym Protagonistą stał się teraz Aktor (i Poeta), a nie Postać!

Jednakże w sztukach Brechta pomiędzy sceną a widownią pozostaje przepaść nie do zasycania. Scena należy do postaci i aktorów. Nawet jeśli dramaturg krytycznie odnosi się do tego, co robi postać, kiedy go potępia, tym, który krytykuje, jest wciąż Dramaturg lub Aktor, nie publiczność. Poprzez songi, narrację i zdystansowanie dramaturg objawia sprawy i robiąc to, objawia siebie. Ekspozuje swoje myśli. Nie kryje się za swoimi postaciami, nie utożsamia się z nimi. Ale scena pozostaje jego prywatną własnością, jego przestrzenią, jego terytorium.

Siedzącego nieruchomo Widza zachęca się do myślenia w sposób, który przedstawiony zostaje jako poprawny sposób myślenia, jako Prawda. To dramaturg opowiada tę Prawdę, wskazuje kierunek: potwierdza, zamiast zadawać pytania. Jesteśmy tutaj daleko od Sokratejskiego dialogu, a blisko Demokratycznego Centralizmu niektórych partii politycznych.

Jak wiadomo, mówić – to przejmować władzę: kiedykolwiek zabieramy głos, jesteśmy przez to umocnieni. Nawet u Brechta to dramaturg, a nie obywatel dobiera słowa. To prawda, że swego czasu Brecht próbował bardziej otwartych na uczestnictwo form teatru. Przewidział przyszłą mobilizację widowni. W niektórych swych wierszach przewidywał możliwość wykorzystania teatru przez widzów w roli aktorów. Ale w jego wielkich dramatach ściana między sceną a widownią nie została zniesiona. Jeżeli o mnie chodzi, jestem *amicus Verfremdungseffekt*. Ale można posunąć się dalej. Sed magis *amica Theatrum Opressi*.

Jest wielką zaletą nie dawać się opanować postaciom. Nie pozwalamy się zdobyć, ale – czy to wszystko, co można zrobić? Czy aktorzy i postaci powinni dalej zaludniać scenę, własną domenę, podczas gdy ja siedzę beczynnym na widowni? Myślę, że nie. Myślę, że możemy posunąć się dalej: powinniśmy scenę zdobywać! Widz musi wyzwolić nie tylko Krytyczny Rozum, ale również swoje ciało. Musi zaanektować scenę i przekształcić obrazy tam pokazywane.

Przekształcać, to być przekształcanym. Czynność przekształcania sama w sobie jest przekształcaniem.

Członkowie widowni muszą stać się Postacią: posiąść ją, zająć jej miejsce – nie być jej posłusznym, ale prowadzić ją, wskazać jej drogę, którą uważają za słuszną. W ten sposób Widz/Spektator staje się Spekt-Aktorem demokratycznie przeciwstawionym reszcie widowni, która ma swobodę wkroczenia na scenę i skorygowania władzy aktora. W swych sercach i głowach widownia musi przeciwżyć scenariusze walk – sposobów wyzwolenia się z wszelkiego ucisku.

Nieposłuszny Protagonista odłączył się od Chóru. Zbuntował się. Za pomocą Maski Aktor skrył się za Postacią. Teatr realistyczny zjednoczył ich dwoje na nowo, roztopiając Aktora, który poddał się empatycznej władzy Postaci. Brecht zaproponował, aby ponownie rozdzielić Aktora i Postać tak, by Widz mógł ich oboje kontemplować w tym samym czasie i głowić się: ja czy on? Ostatecznie jednak Brecht zaakceptował mariaż Poety (poprzez Aktora) i Widza, który przypomina układ w dawnych małżeństwach, gdzie mężowie byli nadrzędni wobec żon. Poeta rządzi i mówi, co jest w porządku. Widz jest wciąż obsadzany w roli potulnej żony.

Ja, Augusto Boal, chcę, żeby Widz przejął rolę Aktora i podbił Postać oraz scenę. Chcę, żeby zajmował własną Przestrzeń i proponował własne rozwiązania.

Poprzez opanowanie sceny Spekt-Aktor w sposób świadomy podejmuje odpowiedzialny akt. Scena jest reprezentacją rzeczywistości, fikcją. Ale Spekt-Aktor nie jest fikcyjny. Istnieje na scenie i poza nią, w podwójnej rzeczywistości. Przejmując scenę w fikcji teatru, podejmuje działanie: nie tylko w fikcji, ale również w jego społecznej rzeczywistości. Przekształcając fikcję, przekształca się w samego siebie.

Inwazja ta jest symbolicznym wykroczeniem. Symbolizuje wszystkie akty transgresji, jakie musimy popełnić, żeby wyzwolić się od tego, co nas prześladowa. Jeżeli nie dopuścimy się wykroczenia (niekiedy przemocą), jeżeli nie przekroczymy naszych kulturowych norm, naszego stanu zniewolenia, barier na nas nałożonych, nawet samego prawa (które powinno zostać zmienione) – jeżeli tutaj nie dopuścimy się transgresji, nigdy nie będziemy wolni. Wyzwolić się – znaczy dopuścić się wykroczenia i przekształcenia. To poprzez stworzenie nowego to, co dotychczas nie istniało, zaczyna istnieć. Wyzwolić się znaczy dopuścić się wykroczenia. Wykraczać znaczy istnieć. Wyzwolimy się, a będziemy istnieć.

Wyzwolisz się, a będziesz istnieć.